Le Polar ou le genre fascinant

Moez Lahmédi
Faculté des Lettres et des Sciences
Humaines de Sousse
moez.lahmedi@voila.fr

A Monsieur Amor Séoud
A. Monsieur Marc Lits

> *« Il est intéressant de constater quelle fascination remarquable le roman policier exerce sur les intellectuels, sur les écrivains aussi bien que sur les lecteurs. »*
>
> D. Seyers, cité par Boileau-Narcejac, *Le roman policier*, coll « Que Sais-je ? », PUF, 1975, p.23.

Si le roman policier connaît aujourd'hui une irrésistible ascension, c'est bien parce qu'il fascine, et en fait, depuis son apparition au milieu du XIXème siècle sous l'étiquette « roman populaire », le récit policier exerçait sur le public une véritable fascination : « *Le roman populaire*, écrit Jean- Claude Vareille dans L'homme masqué, le justicier et le détective, *est au roman romantique ce que le mélodrame est au drame : à la fois une limite et une tentation, un phénomène qui fascine, attire et repousse »*[1].

Mais avant de parler de ce qui fascine dans le genre policier, il convient tout d'abord de préciser ce que l'on entend par l'expression « fascination ». Que veut-on dire en effet par roman ou genre fascinant ?

L'étymologie du mot ne nous dit pas grand-chose : « fasciner », selon le *Dictionnaire étymologique et historique du français*, vient du mot latin *« fascinare »*, lui-même dérivé de *« fascinum »* qui signifie *« enchantement, sortilège »*[2] ; la fascination, si l'on s'en tient à cette définition, relève donc du métaphysique et du supranormal.

Maurice Blanchot, qui s'est beaucoup intéressé à l'alchimie de l'acte scriptural, considère que fasciné est tout être qui se détache de la réalité, qui *« n'aperçoit aucun objet réel, aucune figure réelle, car ce qu'il voit n'appartient pas au monde de la réalité mais au milieu indéterminé de la fascination »*[3]. Et plus loin, il ajoute : *« Ecrire, c'est entrer dans l'affirmation de la solitude où menace la fascination. C'est se livrer au risque de l'absence du temps, où règne le recommencement éternel, c'est passer du "Je" au "Il" »*[4].

Etre fasciné ne signifie donc rien d'autre que s'aliéner, c'est-à-dire *« appartenir à un autre [monde] »*[5], à un Ailleurs fantastique et irréel. Dans cet Ailleurs fascinant, pas de *« Je »* comme l'affirme Blanchot, mais un *« il »* qui ne dépend d'aucune logique réelle et d'aucune loi tangible. Pas de temps non plus, mais une durée au sens bergsonien du terme. Force nous est de reconnaître ainsi que *« le propre de l'expérience littéraire, c'est d'être un dépaysement,* ***un exercice d'aliénation****, un bouleversement de nos pensées, de nos perceptions, de nos expressions habituelles. »*[6]

---

[1] Presses universitaires de Lyon, 1989, p.13.
[2] Edition Larousse, 1994, p. 291.
[3] *L'Espace littéraire*, coll « Folio / Essais », Gallimard, 1995, p. 29.
[4] *Ibid*, p. 31
[5] *Le Petit Robert*.
[6] Michel Riffaterre, « L'explication des faits littéraires », in *La production du texte*, Seuil, 1979, p.8. C'est nous qui soulignons.

Le présent article qui est en réalité le fruit de la fascination qu'avaient exercée – et exercent toujours - sur nous les romans d'Agatha Christie et d'Hubert Monteilhet, constitue une synthèse hypertextuelle à travers laquelle nous tenterons de mettre en lumière la façon dont le roman policier, ce genre emblématique non seulement de la modernité mais aussi de la postmodernité littéraire, captive, fascine et aliène le lecteur contemporain. Nous verrons d'ailleurs que l'instance réceptrice représente la pièce maîtresse dans le dispositif textuel policier (notre réflexion s'inscrit donc dans le cadre de l'esthétique de la réception, laquelle repose, comme nous le savons, sur la notion d' « horizon d'attente »).

Nous verrons également que la force du polar réside essentiellement dans la fascination pour l'imaginaire de la mort et pour la quête de la vérité.

A travers cette petite enquête, nous voulons montrer aussi que le roman policier demeure, en dépit de sa classification spécifique dévalorisante au sein de l'espace littéraire mondial, le genre romanesque le plus populaire et surtout le plus fascinant.

I - Une structure actantielle fascinante

D'emblée, nous pouvons affirmer qu'en paralittérature, le genre policier est le domaine le plus fertile et le plus arable où les auteurs, toutes tendances confondues, peuvent cultiver, et ce, suivant des modalités d'écriture différentes, la fascination. Le cheminement de l'instance lectrice dans le texte policier devient dans cette optique une véritable aventure, une perdition momentanée de la subjectivité lectoriale dans l'espace dédaléen du corps textuel. Dans cette situation littéraire, affirme Henri Justin :

> *…pas de « je » s'adressant à un « tu » mais un sujet invité à une expérience imaginaire de soi-même et du monde, un « je » face à un « soi ». L'espace imaginaire, le texte comme tel, Psyché, l'âme, le soi, - tous ces termes et d'autres désignent diverses manifestations d'une même réalité (…). Et parce que le face-à-face du « je » et du « soi » aura lieu sur le mode de la fascination, je dirai souvent, pour désigner cette réalité du point de vue du sujet : « la structure fascinante »*[7].

Si l'on se réfère ici au triptyque conceptuel proposé par Michel Picard dans *La lecture comme jeu*, nous dirons que l'être fasciné est le « *lu* », ce « moi » qui se trouve progressivement pris dans la toile textuelle (le « *liseur* » est l'instance qui « *demeure en communication permanente (…) à la vie organique comme à la vie, périphérique et assourdie, des autres humains* »[8]. Le « *lectant* », lui, est l'instance qui passe librement de la réalité à la fiction et qui « *contrôle la bonne liaison* »[9] entre le lu et le liseur).

Dans les polars, c'est sans doute le personnage du coupable qui exerce le plus de fascination sur le lecteur. Le criminel représente en effet une figure fantomatique, absente, certes, de l'arène textuelle, en ce sens que c'est son silence qui permet au dire policier de se profiler en syntagme textuel, mais toujours présente à travers les indices (mégot, vêtements, arme, lettre, etc.) qu'elle lègue sur la scène du meurtre ou ailleurs[10]. Figure fascinante aussi parce que sa présence-

---

[7] Henri Justin, *Poe dans le champ de vertige*, Editions Klincksieck, Paris, 1991, p.10.

[8] Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Editions de Minuit, 1986, p. 261.

[9] *Ibid.*

[10] J-Paul Colin, « Le truand de papier et sa langue de bois (réflexion sur l'idiolecte du personnage criminel) », *In Le roman policier et ses personnages* (Dossier établi sous la direction de Yves Reuter), Presses Universitaires de Vincennes, 1989, p. 55 : *« Le cambrioleur ou le tueur est des plus langagièrement absent : présent seulement pour ses pairs dans le verbe romanesque, il n'a pas d'autre*

absence, nécessaire à la mise en œuvre du processus de détection, problématise et énigmatise les autres rôles. Nous savons qu'une fois le meurtre commis, tous les personnages du roman policier, y compris le détective, deviennent suspects. Jacques Dubois précise à ce propos que l'assassin est une *« figure* ***fascinante*** *en ce qu'elle joue d'une constante absence-présence, éventuellement grosse d'effroi : le meurtrier est parmi nous, est l'un d'entre nous, est nôtre mais qui est-il donc ? »*[11].

Dans *Puissance du roman*, Roger Caillois considère que cette fascination qu'exerce le criminel ou le marginal sur le lecteur relève de la nature même du romanesque. Nous aimons en effet nous identifier au truand à travers lequel nous réalisons fictionnellement nos sentiments inhibés.

Dans le cas du roman policier archaïque ou classique (le roman populaire), Fantômas, qualifié aussi de l'*« insaisissable »* est le parangon même de la figure satanique fascinante. Ses apparitions sont tellement fugitives, furtives et spectrales que personne (personnages ou lecteurs) ne sait si Fantômas est réellement un être humain ou un fantôme. Fantômas, écrit Jean-Claude Vareille, *« apparaît [toujours] en tant qu'existence, jamais comme essence »*[12], il est *« le héros phénoménologique d'un texte phénoménologique »*[13].

L'assassin est aussi un personnage fascinant, parce qu'avant tout son crime, conçu et élaboré dans un *« atelier infernal »*[14], est fascinant. Inutile de rappeler ici que dans le polar, il n'y a jamais de crime arbitraire, c'est-à-dire commis sans préméditation. Le criminel est un artiste, un créateur[15] et son acte, comme l'évoque G-K Chesterton dans *La Clairvoyance du père Brown*, est bel et bien *« une œuvre d'art comme une autre »*[16].

Le crime policier est donc un acte prémédité et réfléchi. Le criminel sait très bien qu'il sera recherché et poursuivi par la police, c'est pourquoi, il essaie de brouiller les pistes, de semer les faux indices et de multiplier les obstacles devant son premier rival, c'est-à-dire le détective, lui aussi figure fascinante, parce que, non seulement il est seul à même de résoudre le mystère du (ou des) meurtre(s) commis par le criminel[17] (on peut parler ici d'une supériorité intellectuelle du détective), mais parce que, souvent, il a une personnalité énigmatique ; son regard, son silence, ses gestes et même son sourire demeurent des énigmes pour le lecteur moyen. Dupin peut être considéré dans ce contexte comme le type du détective énigmatique : *« Son génie interprétatif n'est [en effet] que le signe de cette singularité de perception, monstrueuse et fascinante, qui placera désormais tous les détectives à venir du côté de l'excentricité, du cas pathologique, de la conscience malheureuse et de la solitude. »*[18]

Il convient de noter toutefois que dans le polar contemporain, cette image du détective (presque) surhumain commence à perdre progressivement de sa valeur et de son intérêt

---

personnalité que celle d'un vouloir-faire (…) Sa présence est vaine et fugace, comme celle du coup de feu qui éclaire la nuit sans nous éclairer. Il dit, certes, des choses, mais non, il ne dit véritablement rien qui soit perlocutoire, il meuble les silences de ses spasmes infinis, mais frais. »

[11] Jacques Dubois, *Le Roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992, p. 98. C'est nous qui soulignons.

[12] *Op. cit*, p. 144.

[13] *Ibid*.

[14] G-K Chesterton, *La Clairvoyance du père Brown*, Editions Julliard, 1971, p. 100.

[15] Franck Evrard, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996, p. 8 : *« Ce crime pris dans une thématique du mystère et du secret fonde l'assassin qui, par son acte violent et planifié, pris la place de Dieu et attiré sur lui la fascination qu'exerçait le héros traditionnel. »*

[16] *Op.cit*.

[17] Jacques Dubois, *op.cit*, p. 87 : *« Le récit classique place à l'initiale une victime, à la finale un coupable ; tout le l'intervalle est occupé par* ***la figure fascinante*** *et centrale de l'enquêteur ou du détective. »* (C'est nous qui soulignons)

[18] Denis Mellier, « Double policier et trilogie new-yorkaise : Paul Auster et la littérature policière », in *La licorne* (Formes policières du roman contemporain), n° 44, 1998, p. 191.

romanesque. Le lecteur actuel, qui ne se sent plus intéressé par ces histoires qui glorifient sur un mode romanesque la victoire du Bien sur le Mal, veut assister fictionnellement, aux infortunes de la vertu. Les crimes parfaits, c'est-à-dire impunis, deviennent d'ailleurs le thème favoris de certains romanciers tels que Hubert Monteilhet (*De quelques crimes parfaits*, *Esprit es-tu là ?*, *Meurtre à loisir*, *Les Mantes religieuses*, *Pour deux sous de vertu*) et Florence Bouhier (*Portrait de l'artiste en jeune assassin*).

Dans *De quelques crimes parfaits,* texte inspiré de *De l'assassinat considéré comme un des beaux-arts* de Thomas de Quincey, le narrateur raille ouvertement les romans policiers au dénouement classique, c'est-à-dire ceux qui s'achèvent sur la découverte de la vérité et l'arrestation du coupable :

> *Dans les romans criminels, le meurtre est trop souvent le fruit d'une machinerie biscornue, qui ne fonctionne que par miracle. Car l'auteur est si soucieux de captiver qu'il en oublie d'être vrai, et même vraisemblable. Mais quand le meurtre est destiné à une clientèle qui surpaye, les raffinements complexes de la littérature se doivent de le céder à la perfection la plus austère. La pièce montée se fait œuf de colomb*[19].

Dans certains polars, l'assassin qui croit infaillible son projet criminel, fait exprès de provoquer son adversaire. C'est le cas par exemple de *A.B.C contre Poirot* où Franklin Clarke (le criminel) envoie au célèbre détective Hercule Poirot une lettre signée A.B.C et dans laquelle il lui lance ouvertement le défi :

> *Monsieur Hercule Poirot,*
> *Vous vous faites fort, paraît-il, de résoudre des problèmes trop subtils pour nos pauvres policiers anglais à la cervelle obtuse. Nous allons monsieur le malin, vous mettre à l'épreuve. L'énigme que nous vous poserons vous donnera peut-être du fil à retordre*[20].

Il s'agit donc d'un bras de fer, d'un duel « *cerveau à cerveau* »[21] entre deux hommes (presque) de la même intelligence. Tandis que Claude Amey aborde l'affrontement des deux protagonistes sous un angle exclusivement juridique, Uri Eisenzweig situe la lutte principalement au niveau narratif : chacun des deux actants essaie en effet de détenir le pouvoir narratif, c'est-à-dire d'intégrer l'autre dans son récit, d'en faire « *un raconteur raconté* »[22]. C'est justement cette « *fascinante symétrie* »[23] entre les deux instances narratives qui rend la lecture du récit policier captivante et, redisons le, fascinante.

En réalité, le véritable duel intellectuel auquel doit s'intéresser le critique policier est celui qui met face à face le lecteur et son adversaire invisible : l'auteur. Car, dévoiler les stratégies scripturales adoptées par l'écrivain dans son texte n'est-il pas en fin de compte l'objectif ultime du lecteur-crypteur ?

On voit ainsi à quel point le récit policier est narrativement conversationnel et interactif. Le lecteur constitue en effet la pièce maîtresse du dispositif textuel, et c'est là selon Thomas

---

[19] Editions de Fallois, 1990, p. 37.
[20] Le Masque, Paris, 1938, p. 11.
[21] Boileau-Narcejac, *Le roman policier,* coll « Que Sais-je », PUF, 1975, p. 38.
[22] Uri Eisenzweig, *Le Récit impossible*, Christian bourgeois Editions, 1986, p. 143.
[23] *Op.cit,* p. 124.

Narcejac l'un des principaux points de divergence entre le roman policier et le roman littéraire[24].

Le suspect est également un personnage fascinant. Sa présence est perturbatrice, car elle entraîne une ambivalence à la fois sur le plan narratif (cheminement du récit) et interprétatif (la lecture herméneutique du texte) : *« Porteur en partage du secret de l'énigme, tout suspect est ambigu. Il allie en lui le vrai et le faux, le noir et le blanc »*[25].

Comme nous l'avons déjà signalé, tous les personnages du roman policier deviennent suspects dès lors qu'un crime est commis, mais généralement, on trouve un suspect majeur, c'est-à-dire quelqu'un qui éveille plus que les autres la suspicion. Celui-ci peut devenir à n'importe quel moment le bouc émissaire de l'histoire criminelle. *Le Suspect* de Simenon et la série des Malaussène de Daniel Pennac mettent en lumière les difficultés qu'un suspect peut rencontrer pour convaincre les autres de son innocence. Comme l'a montré Uri Eisenzweig, le juif européen est le prototype du suspect fascinant, car il cristallise en lui le Même et l'Autre ; le Même parce qu'il est quasiment impossible de le distinguer de la foule, mais Autre, parce que, d'une part, il est de race différente, d'autre part, il est réputé plus intelligent et plus rusé qu'un Européen ordinaire. Dans *La mystérieuse affaire de Styles*, Mary Cavendish, l'héroïne du récit, dit : *« -Une goutte de sang juif n'est pas une mauvaise chose. Cela allège la stupidité de l'Anglais ordinaire. »*[26]

Reste la victime, elle aussi présente-absente : présente comme objet-indice mais absente comme être vivant capable de rendre compte de ce qui s'est réellement passé. La victime n'est pas moins fascinante que les autres personnages. En réalité, ce n'est pas la victime en elle-même qui fascine[27], mais bien le spectacle dramatique de la mort. Le cadavre est ce tableau sur lequel la mort peut se manifester en tant qu'œuvre d'art fascinante. Comme l'a déjà souligné Louis Vincent Thomas dans son étude sur « La mort dans l'œuvre de J. P. Ballard », *« ce sont les modalités du mourir qui fascinent et heurtent durement la sensibilité du lecteur »*[28]. Par modalités, il faut entendre non seulement la façon dont le criminel a conçu et commis son crime mais aussi le motif qui l'a poussé à agir contre la loi. L'acte criminel est dans une certaine mesure l'élément déclencheur d'une rêverie fascinante.

Victime, bouche ouverte mais qui ne dit rien, criminel présent et en même temps absent, silencieux mais seul dépositaire de la vérité, suspect à la fois innocent et inculpé, détective silencieux lui aussi mais dont le silence est singulièrement éloquent, autant de preuves qui font du roman policier un récit tout simplement « anormal ».

---

24 *Une Machine à lire, le roman policier,* coll « Médiations », Denoël / Gonthier, 1975, pp.228-229 : *« Le roman policier, au contraire [du roman classique], se sert du lecteur, lui emprunte quelque chose pour se développer [...]Il passe littéralement par lui et c'est lui qui lui fournit l'énergie motrice. »*

25 Jacques Dubois, *op.cit*, p. 90.

26 Agatha Christie, Editions Le Masque, 1932, p.166, cité par Uri Eisenzweig, *op.cit*, p. 256.

27 *« Personne*, écrit W. Somerset Maugham dans « *Déclin et chute du roman policier* » (in *Autopsies du roman policier, op.cit*, p.144), *n'éprouve de sympathie pour la victime. Ou bien elle a été tuée avant le début du livre, ou bien elle est tuée si peu de temps après (…) Sa mort n'a plus d'importance (…) que celle d'un poulet. »*

28 In *La mort dans le texte,* Actes de colloque, sous dir. Gilles Ernest, Presses universitaires de Lyon, 1989, p. 159.

II - Le récit « possible »

Sur le plan purement diégétique, la dialectique de présence-absence est au cœur même du dispositif textuel policier. En effet, l'une des spécificités narratives du polar est la nécessité de montrer et en même temps de cacher les indices censés orienter le lecteur lors de sa lecture herméneutique du texte ; Eisenzweig voit dans cette stratégie narrative une preuve qui atteste de l'impossibilité narratologique du récit policier : *« Le contrat de lecture policier est contradictoire (…) en ce que les éléments du récit (les "indices") sont censés y être à la fois absents (il y a un mystère) et présents (le mystère doit être élucidé en toute rigueur) »*[29]. Est contradictoire, toujours selon lui, la structure narrative policière : fondé sur deux récits, l'un absent (l'histoire du crime), l'autre présent (le récit de l'enquête), le polar, entre autres le récit de détection, est par définition un texte où l'activité de raconter s'avère quasiment impossible.

La relation problématique qu'entretient le texte policier avec la réalité s'inscrit dans cette même logique dévalorisante. Le polar, nous dit Eisenzweig, prétend être un texte clos, c'est-à-dire purement intertextuel, alors qu'en réalité, il est incapable, sur le plan diégétique, d'*« escamoter la dimension socio-historique des choses. Sur le plan idéologique comme sur celui de la pure forme narrative, le récit de détection [policier en général] dit bien ce qu'il veut taire »*[30]. Claudiquant entre le textuel et le hors textuel, entre l'intertexte et le paratexte, le roman policier apparaît ainsi comme un récit boiteux incapable de surmonter son impossibilité narratorielle.

Par ailleurs, la coexistence au sein du tissu narratif policier de plusieurs récits ou plutôt de plusieurs « métarécits », lesquels correspondent aux diverses versions de l'histoire criminelle proposées par les différents personnages, entraîne une certaine incohérence structurelle et rend, par conséquent, très difficile et peut-être impossible la réunification, au sein d'un seul grand Récit, les métarécits dont se compose le texte. La mise en œuvre de ce que J. Ricardou appelle « *l'illusion de totalité* » se trouve ainsi abrogée.

En fait, c'est sur ces quelques contradictions inhérentes à la narration policière que va porter notre critique de la théorie du récit impossible. En effet, ce que Uri Eisenzweig considère comme impossible dans le polar n'est en réalité que la condition sine qua non de la narration policière. Autrement dit, le récit policier doit être « impossible » pour permettre au lecteur de se dessiner un possible horizon d'attente. C'est ce constat que Denis Mellier souligne dans son étude sur la *Trilogie new-yorkaise* de Paul Auster :

> *Cette impossibilité narratologique et logique n'est pas le défaut du récit policier mais, de fait,* ***sa condition de possibilité****. C'est parce que cette dualité [double récit] est trompeuse et qu'elle n'est jamais que le travail conjoint d'un double, que la question policière ne cesse de déplacer son enjeu de sa solution à l'élaboration par le texte, l'écriture et la lecture, de cette « solution ».*[31]

C'est donc principalement cette impossibilité narratologique qui fait du polar ce qu'il est. C'est elle aussi qui a fait du roman policier un genre fascinant dont la réussite dépasse de loin celle du roman littéraire. Quant à l'ancrage du texte policier dans l'univers extratextuel, il est à remarquer que les renvois implicites ou explicites à des topos réels contribuent à placer le lecteur dans une posture réceptive rassurante[32] et surtout captivante ; la narrativisation du réel

---

[29] *Op.cit*, p. 90.
[30] *Op*.cit, p. 189.
[31] *Op.cit*, c'est lui qui souligne.
[32] J.L Borges, « Le conte policier », in *Autopsies du roman policier*, *op.cit*, p. 304 : « *Que pourrions-nous dire pour faire l'éloge du roman policier ? Ceci, qui est évident et certain : notre littérature tend au chaos. On tend au vers libre parce que c'est plus facile que le vers*

et la textualisation de certaines valeurs sociales permettent au lecteur moderne de percevoir autrement la réalité, d'assister avec des yeux neufs à la vilaine comédie « inhumaine » de l'homme moderne. Nous comprenons maintenant pourquoi S. Kracauer considère que *« le roman policier présente à la société déréalisée sa propre face, sous une forme plus pure qu'elle ne pourrait la voir autrement »*[33]. A la fois donc indicielle, c'est-à-dire autoréférentielle et indexicale, l'écriture policière réalise une fusion singulière entre le réel et le fictionnel, et c'est là un autre aspect fascinant du roman policier. Claude Amey affirme : *« le roman policier tend à redoubler en la cristallisant fictionnellement la réification sociale, et (…) c'est pour cela même que ce type de récits exerce la fascination que l'on sait »*[34].

En fait, si le polar brouille les limites entre la fiction et la réalité, entre l'absence et la présence dans toutes leurs manifestations, c'est avant tout parce qu'il a des prédispositions structurelles et diégétiques extraordinaires à digérer les discours et les idéologies les plus contradictoires. Il importe de signaler ici que ce qui singularise le plus le récit policier, surtout le polar contemporain, c'est que l'écriture de l'énigme représente souvent le support d'une réflexion métatextuelle sur l'énigme de l'écriture :

> *Dans le roman policier,* écrit Jean-Claude Vareille, *l'écriture d'une aventure s'inverse en l'aventure d'une écriture. Ou plutôt ce qui peut* ***fasciner*** *dans le genre, c'est qu'il n'abandonne aucun des deux volets de la formule, mais en réalise une synthèse originale, capable de satisfaire les publics les plus variés et d'être réinvestie par les esthétiques les plus contradictoires.*[35]

On voit ainsi que la fascination qu'exerce le roman policier sur le lecteur moderne émane de la nature foncièrement *contradictorielle* de ce genre littéraire exceptionnel. Uri Eisenzweig dont le tort est de faire des aspects paroxystiques du texte policier des critères distinctifs d'un mauvais genre ou d'un genre « infréquentable », avoue lui-même qu'il trouve fascinante l'impossibilité du récit policier. Ce qui est bizarre dans l'analyse du critique allemand, c'est qu'il s'entête à ne pas voir dans cette fascination la marque d'une bonne qualité littéraire :

> *Récit impossible, donc, que le roman policier. Mais d'une impossibilité fascinante, esquissant comme elle le fait les contours de l'imaginaire moderne. Car c'est précisément en tant que catégorie distincte – et, donc,* ***distinctement mauvaise*** *– que le récit de détection s'avère impossible. Aussi bien, cette impossibilité serait l'envers d'une autre illusion : celle d'une qualité littéraire* ***distinctement bonne****, définie par un pouvoir narratif (et de représentation) sans limites*[36]*.*

L'évolution actuelle du polar et son immixtion mutuelle avec la littérature blanche prouvent aujourd'hui que le roman policier est un genre littéraire d'une excellente et singulière qualité esthétique. D'ailleurs, du point de vue la littérarité, le récit policier n'est pas moins littéraire que le roman blanc, car outre le fait qu'il est perméable à toutes sortes de lectures et d'interprétations[37], *« il exige un talent discipliné et un plus grand sens de la norme que les autres formes de romans »* [38].

---

régulier ; en réalité, c'est très difficile. On tend à supprimer les personnages, les intrigues, tout est très vague. A notre époque, si chaotique, il y a quelque chose qui, humblement a gardé les vertus classiques : l'histoire policière. »

[33] *Le Roman policier, un traité philosophique,* Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la Politique, 1971, p. 43.

[34] *Op.cit*, p. 198.

[35] *Op.cit*, p. 191. C'est nous qui soulignons.

[36] *Op.cit*, p. 77, c'est lui qui souligne.

[37] Claude Amey, *op.cit*, p. 205 : *« Le roman policier est fascinant en ce* ***qu'ayant peu de signification il puisse être aussi chargé de sens*** *».*

[38] Mystery Writers of America, *Polar : mode d'emploi*, « Encrage », 1997, p. 9.

Bibliographie

Blanchot Maurice, *L'Espace littéraire*, coll « Folio / Essais », Gallimard, 1995.

Christie Agatha, *A.B.C contre Poirot*, Le Masque, Paris, 1938.

Christie Agatha, *La mystérieuse affaire de Styles*, Le Masque, Paris, 1932.

Dubois Jacques, *Le roman policier ou la modernité*, Nathan, 1992.

Justin Henri, *Poe dans le champ de vertige*, Editions Klincksieck, Paris, 1991.

Picard Michel, *La lecture comme jeu*, Editions de Minuit, 1986.

Chesterton G-K, « Comment écrire un roman policier », in *Autopsies du roman policier* (ouvrage dirigé par Uri Eisenzweig), coll « 10/18 », Union Générale d'Editions, Paris, 1983.

Chesterton G-K, *La Clairvoyance du père Brown*, Editions Julliard, 1971.

Colin J-Paul, « Le truand de papier et sa langue de bois (réflexion sur l'idiolecte du personnage criminel) », *In Le roman policier et ses personnages* (Dossier établi sous la direction de Yves Reuter), Presses Universitaires de Vincennes, 1989.

Eisenzweig Uri, *Le Récit impossible*, Christian bourgeois Editions, 1986.

Evrard Franck, *Lire le roman policier*, Dunod, Paris, 1996.

Kracauer S, *Le Roman policier, un traité philosophique,* Petite Bibliothèque Payot, coll. Critique de la Politique, 1971.

Mellier Denis, « Double policier et trilogie new-yorkaise : Paul Auster et la littérature policière », in *La licorne* (Formes policières du roman contemporain), n° 44, 1998.

Monteilhet Hubert, *De quelques crimes parfaits,* Editions de Fallois, 1990.

Mystery Writers of America, *Polar : mode d'emploi*, « Encrage », 1997.

Narcejac Boileau, *Le roman policier,* coll « Que Sais-je », PUF, 1975.

Narcejac Thomas, *Une Machine à lire, le roman policier,* coll « Médiations », Denoël / Gonthier, 1975.

Riffaterre Michel, « L'explication des faits littéraires », in *La production du texte*, Seuil, 1979.

Thomas Louis Vincent, « La mort dans l'œuvre de J. P. Ballard », In *La mort dans le texte,* Actes de colloque, sous dir. Gilles Ernest, Presses universitaires de Lyon,1992.

Vareille J. C, *L'homme masqué, le détective et le justicier*, Presses universitaires de Lyon, 1989.